

Cahiers
Claude Simon

Cahiers Claude Simon

10 | 2015
Traduire Claude Simon

Traduire Claude Simon en danois : *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*

Hans Peter Lund



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/954>
DOI : 10.4000/ccs.954
ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 30 avril 2015
Pagination : 129-140
ISBN : 9782753539990
ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Hans Peter Lund, « Traduire Claude Simon en danois : *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 10 | 2015, mis en ligne le 22 septembre 2017, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/954> ; DOI : 10.4000/ccs.954

Cahiers Claude Simon

TRADUIRE CLAUDE SIMON EN DANOIS: *LE JARDIN DES PLANTES ET LE TRAMWAY*

Hans Peter LUND

Académie Royale des Sciences et des Lettres de Danemark

En 1963 paraît la traduction en danois de *La Route des Flandres* (*Vejen i Flandern*). Celle de *L'Herbe* (Græs, 1961) l'avait précédée. Puis suivent *Histoire* (*Historie*, 1969), *La Bataille de Pharsale* (*Slaget ved Farsalos*, 1971), *Triptyque* (*Triptykon*, 1974), *Les Géorgiques* (*Georgica*, 1983), *L'Acacia* (*Akacietræet*, 1989), et, traduits par nous-même, *Le Jardin des Plantes* (*Jardin des Plantes*, 2000) et *Le Tramway* (*Sporvognen*, 2006).

Nous discuterons ici, après une présentation succincte de quelques idées pour une théorie de la traduction, idées que nous avons développées tout au long de notre travail de traducteur et d'enseignant de la traduction littéraire, quelques exemples des principaux défis lancés par les deux derniers romans de Claude Simon au traducteur danois.

POUR UNE TRADUCTION DE LA *LANGUE-TEXTE*

Toute traduction touche à la syntaxe, au vocabulaire avec sa fonction référentielle et à la forme stylistique (s'il y en a une) du texte de départ (TD). La notion de *langue-texte* s'applique intégralement à ces trois domaines. Elle désigne la langue caractéristique réalisée spécifiquement par un texte baignant dans un domaine linguistique (syntaxe, grammaire) et un champ culturel (vocabulaire, références) particuliers. La langue-texte maintient cette situation, cet emplacement par ses références (par exemple, pour faire vite, chez Claude Simon : Deuxième Guerre mondiale, sa temporalité (1940), sa délimitation géographique et spatiale (Flandres)...). Elle témoigne d'une territorialité et d'une chronosphère, et s'en dégage finalement comme témoignage d'un

temps, comme texte à réécrire (texte réécrit = TRADUCTION) et, pour finir, comme document à lire.

Le modèle actantiel traditionnel (Émetteur–Récepteur) en œuvre dans cette dernière opération est conçu comme un « phénomène social » par les sémioticiens, plus précisément comme « un modèle, abstrait et spéculatif, pour penser le statut du discours dans sa matérialité, dans son effectuation sociale ; c'est donc un modèle pour penser du phénomène social »¹. Or, ce modèle se trouve radicalement modifié par l'insertion, nécessaire dans l'opération traductrice, de l'actant Traducteur entre l'Émetteur (E) et le Récepteur (R) traditionnels :

$$E^1 > R^1 T - E^2 T > R^2$$

Comme on le voit, l'actant Récepteur se trouve redoublé par la présence du traducteur, et le traducteur assume en même temps le rôle d'un second Émetteur responsable du bon fonctionnement du transfert, actant dynamique et imprévisible à cause de sa subjectivité (il est vrai, relative), et qui risque de perturber le modèle actantiel traditionnel. Porteur de traditions linguistiques et de conceptions du monde, le TD est reçu par un nouveau porteur de connaissances linguistiques autres, le traducteur, chargé de rendre compréhensible, accessible et acceptable (là aussi il y a un plus et un moins) le TD pour le (ou les) R²(s)². En réalité, une série d'autres actants se sont déjà mêlés à l'affaire : le lecteur de la maison d'édition, l'éditeur lui-même, le réviseur du texte d'arrivée (TA) et d'autres encore, au cours du travail de cette importante machine qu'est la « médiation³ » d'un texte étranger vers de nouveaux lecteurs⁴.

Revenons maintenant à la notion de langue-texte qu'on pourrait croire synonyme de style. En fait, il n'en est rien, si l'on veut bien nous suivre dans notre acception du terme de « style » comme désignant une forme ou des formes préalablement établie(s), reconnaissable(s) et suivie(s) dans des applications, variables certes, à des textes donnés, littéraires ou autres, ou à des discours parlés, comme lorsque Diderot remarquait qu'un « style simple s'emploie dans les entretiens

1. Georges Molinié, *Sémiostylistique*, PUF, 1998, p. 48.

2. Voir Georges Molinié, *ibid.*, p. 80 : « la traduction, tout ensemble, est analysable comme la réalisation conquise (souvent à haut prix) d'un élément de reconstitution enregistrée [...] de connaissances culturelles ».

3. *Ibid.*

4. Notre modèle est apparenté à celui de Jean-Jacques Lecercle, *Interpretation as Pragmatics*, London, Macmillan, 1999.

familiers⁵... ». Le style entendu comme « coloration du discours » ou « manière d'exprimer sa pensée » relève pour une bonne partie de la tradition rhétorique avec ses tropes et figures et sa mise en valeur de mots et d'expressions⁶.

Si par « style » on entend une forme convenue à *appliquer*, il est tentant de citer Claude Simon lui-même disant à propos du Jardin des Plantes à Paris :

Il apparaît que l'homme s'est appliqué là à pour ainsi dire domestiquer, asservir la nature [...] pour la plier à une volonté d'ordre et de domination, de même que les règles du théâtre classique enferment le langage dans une forme elle aussi artificielle, à l'opposé de la façon désordonnée dont s'extériorisent naturellement les passions⁷.

Cet assujettissement à des *règles* n'est-il pas en dernière instance une espèce de « cérémonie » ? C'est ce que suggère, de son côté, Francis Ponge dans une note préparatoire à une lettre à Camus :

Qu'est-ce que le style : une cérémonie.

Une cérémonie, une mômérie nécessaire à qui les hasards et les risques quotidiens de la vie et de la pensée – de la douleur et de la méditation – imposent de sauter dans une niche et de prendre une pose [...].

Contre la douleur, souffrance, rien de mieux, rien de possible, que la cérémonie (sinon l'immobilité et le silence, et les dents serrées, mais on y risque de désapprendre le mécanisme de la vie et de la parole).

Voir aussi (c'est de là que ceci me vient) ce que dit Camus du style cérémonieux de *La Princesse de Clèves*, dans son article « L'intelligence et l'échafaud⁸ ».

Les différents styles, « on peut les ranger dans des boîtes étiquetées⁹ » ; le style, c'est ce qu'un auteur « possède » ou ne possède pas, ou possède plus ou moins. Ainsi, dans l'essai auquel renvoie Ponge¹⁰, Camus relève un phénomène culturel en même temps que linguistique, la « mélodie cérémonieuse » qu'il décèle dans *La Princesse de Clèves*. Il constate que « les questions que se sont posées nos grands romanciers n'intéressaient pas la forme pour la forme. Elles portaient seulement sur le rapport précis qu'ils voulaient introduire entre leur ton et leur pensée ». Ainsi, Madame de Lafayette voulait donner *une forme, un style* à ce qui, dans son époque, menaçait ses personnages ; elle « censure » l'expression du malheur et du désespoir. C'est ce qui fait que, la censure étant double, concernant la vie et sa

5. Cit. *Le Robert Culturel*, article « Style », p. 1034.

6. Dans un excellent chapitre « describing stylistic choice », Lance Hewson donne des exemples tirés de *Madame Bovary*, voir *An Approach to Translation Criticism*, Philadelphia, US, John Benjamins, 2011.

7. Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997, p. 61.

8. Albert Camus – Francis Ponge, *Correspondance 1941-1957*, Gallimard, 2013, p. 79.

9. *Le Robert Culturel*, loc. cit.

10. Albert Camus, *Œuvres complètes*, t. I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006, p. 894-900.

représentation, le ton adopté « fait entrer l'art dans la vie », et qu'inversement la littérature devient une « école de vie ». Somme toute, « la leçon de ces existences et de ces œuvres n'est plus seulement d'art, elle est de style¹¹ ». Et Camus de conclure : « Cet art est une revanche, une façon de surmonter un sort difficile en lui imposant une forme », et « la douleur de ces hommes [...] ils l'ont tous maîtrisée par les règles de l'art¹² ».

Rien de tel, évidemment, chez Claude Simon qui, loin de vouloir se « délivrer du destin », comme le dit Camus des personnages de Madame de Lafayette, s'y livrerait plutôt. De là aussi l'effet de choc que peut ressentir un lecteur de Claude Simon, obligé de se frayer un chemin, lui aussi, à travers une langue-texte qui a également peu à voir avec l'écriture au sens barthien, très proche du style¹³. Mais alors, la notion de *discours* serait-elle utile pour bien comprendre le phénomène de la traduction ? Ne désigne-t-elle pas les « réalisations singulières du langage¹⁴ » ? N'est-il pas « une mise en œuvre du langage qui relève d'une pratique singulière, *sui generis* de l'auteur¹⁵ » ? Le rapport avec la langue-texte est évident, sauf que le discours est ce qui *s'adresse* à quelqu'un, ce qui *pass*e et *se passe* selon le modèle actantiel traditionnel de la communication ; il relève donc plutôt des théories de la communication. Plus que le discours, la notion de langue-texte s'applique expressément et exclusivement à la langue de *tel texte* entendu comme un phénomène individuel, un travail dans la langue, une mise en texte d'une manière de voir le monde, ou encore de le mémoriser.

11. *Ibid.*, p. 899.

12. *Ibid.*, p. 900. Pour preuve de la présence de style chez Camus lui-même, citons le début de « Noces à Tipasa » : « Au printemps, Tipasa est habitée par les dieux et les dieux parlent dans le soleil et l'odeur des absinthes, la mer cuirassée d'argent, le ciel bleu écrit, les ruines couvertes de fleurs et la lumière à gros bouillons dans les amas de pierres » (*ibid.*, p. 105).

13. L'écriture, depuis son invention par Roland Barthes, désignant le discours littéraire tel que le voit l'écrivain, est peu utilisable pour la théorie de la traduction ; assez proche de la notion de style, elle est aussi plus floue, comme on le voit dans des phrases telles que « l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société [...], elle est la forme saisie dans son intention humaine » (*Le Degré zéro de l'écriture*, éditions Gonthier, 1965, p. 17). Claude Simon lui-même dit qu'« il n'existe pas de style neutre ou comme on l'a aussi prétendu d'écriture « blanche » [...] », *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 273.

14. Georges Molinié : *La Stylistique*, Que sais-je, PUF, 1989 (1996), p. 61.

15. *Ibid.*, p. 23.

LA *LANGUE-TEXTE* DE CLAUDE SIMON

Cette *langue-texte* est exempte de stylisation sauf de ces deux figures : la comparaison et l'énumération ; la notation de choses vues et remémorées¹⁶ est prépondérante, souvent sans ordre apparent, sinon celui de l'énumération, ou sans ordre du tout, sinon celui apporté par l'association et la comparaison, notation avec force détails, mouvements, chocs... tout un monde est là par son seul caractère de référent, et son enracinement dans une mémoire tâtonnante et bouleversée.

C'est exactement le défi à relever quand on traduit les romans de Claude Simon. En dehors des différences entre le français et le danois, langue germanique, se pose ainsi le problème de rendre directement, par la langue, dans le texte, les images d'événements, remémorés ou imaginés, qui doivent se retrouver dans une nouvelle langue-texte.

Prenons un passage de la rencontre entre Churchill et le général en chef français raconté au jeune journaliste :

Mais comment imaginer tout ça?... [demande le journaliste] – L'ensemble? Vous voulez dire se faire une idée de tout ce qui se passait au même moment? Attendez, attendez... Oui, comment imaginer? Par exemple cette réunion de ce cabinet, en même temps la brigade de cavalerie battant en retraite dans la nuit, loin encore en Belgique, et en même temps cette ruée de... Attendez, attendez!... Comme on a essayé de le faire au cinéma, il faudrait plusieurs écrans sur lesquels on projetterait simultanément des images différentes. C'est impossible en parlant, en écrivant. (*Le Jardin des Plantes*, p. 212)

Ce que veut Claude Simon dans ce texte et dans beaucoup d'autres, c'est donner l'illusion d'une *simultanéité textuelle* qui réponde à une simultanéité de choses rapportées, vues ou vécues, ici la simultanéité d'une réunion à Londres et d'une retraite militaire ou d'une fuite nocturne – et implicitement d'une interview mal conduite. Pour la rendre, Claude Simon dispose de moyens structurels et langagiers qu'il gère consciemment. Structurellement, cette même simultanéité peut se présenter comme un *chaos* mais un chaos lisible : « À partir de là vont simultanément se dérouler plusieurs événements qui, en dépit ou peut-être en raison de leur apparente incohérence, constituent un tout pratiquement homogène et cohérent¹⁷. »

Il peut aussi sauter d'une série de faits à une autre, technique exploitée jusqu'au niveau typographique dans *Le Jardin des Plantes*. Quant aux moyens langagiers, ils sont très divers : le texte peut être le réservoir d'une multiplicité de références,

16. Le narrateur s'arrête sur une toile de Novelli intitulée « ARCHIVIO PER LA MEMORIA », *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 23.

17. *Ibid.*, p. 202-203.

de fragments d'un monde, de scènes chaotiques, où la simultanéité est illustrée par un usage particulier de formes verbales, d'énumérations ou de parallélismes. Dans *Le Jardin des Plantes*, il en résulte un monde considéré comme un jardin avec des plates-bandes, un jardin quadrillé, mais aussi comme un paysage observé à partir d'un train (p. 49-59). Cette dernière technique se retrouve dans *Le Tramway*, avec sa vision de choses et de vies captées dans le mouvement, un monde perçu dans un *travelling*, l'appareil étant porté par le wagon du cinéaste, ou un tramway justement. Voilà donc quelques paramètres pour la traduction.

RÉFÉRENCES ET TRADUCTION

Par « références », nous entendons ici les renvois au monde et à la description de phénomènes réels, avec une affinité pour les « images » qui se prêtent à une transcription dans l'univers qu'on appelle par conséquent « imaginaire » de l'écrivain.

Ainsi des mouettes, oiseaux *vus* dans le Sud de la France à Salses (p. 55), ou au-dessus d'une plage (p. 121), *observés* au cours du voyage dans le Grand Nord (p. 121-122), ou encore *lus* dans Proust (p. 161, 175, 184, 217-218). Les mouettes forment comme un fil directeur dans *Le Jardin des Plantes*, d'abord image réelle, puis mise en abîme du passage de la réalité à l'art, du quotidien à l'univers de la création littéraire (acacia-folioles-plume(s)-ailes-hirondelles-mouettes, p. 54-55), et à celui de la peinture chez Monet (p. 166, 182, 201). Cette référence triangulaire (réel, littérature, peinture) doit évidemment être prise au sérieux et rendue sans changements.

La première description des mouettes observées nous fournit l'occasion de préciser quelques-unes des différences habituelles entre le français et le danois, et aussi de celles qui séparent la manière d'observer et de noter la vie des oiseaux. L'image des mouettes est suscitée par l'acacia de l'habitation familiale à Salses et par la vision des hirondelles¹⁸. Puis :

Vers la fin du jour, assez haut, volent des mouettes se dirigeant sans hâte mais en droite ligne d'est en ouest, c'est-à-dire de la mer vers l'intérieur des terres. Leurs ailes blanches coudées battent lentement. Tout en elles contrastent avec la foudroyante rapidité des hirondelles. Lorsque leur vol change brusquement de direction leurs corps basculent et la lumière déclinante du soleil éclaire un bref instant leur ventre aux plumes lustrées, comme du métal, de l'argent. (p. 55)

18. En fait, il s'agit plutôt de martinets.

« Vers la fin du jour, assez haut », compléments adverbiaux de temps et de lieu, placés en début de phrase, alors qu'en danois ils suivent très souvent, mais pas toujours le verbe.

TRADUCTION: « Sidst på dagen [premier complément] passerer [verbe] nogle måger [sujet] højt oppe [deuxième complément]. » Il n'y a pas du tout de problème là, sauf que « assez haut » en traduction directe (*ret højt*) serait peu littéraire et indiquerait la présence, par exemple, d'un ornithologue jugeant de la distance; ce serait une fausse référence, inutilement technique; on a donc supprimé cet adverbe de degré dans la traduction.

« Leurs ailes blanches coudées battent lentement. » Rien n'existant en danois pour « coudée », on l'a remplacé par « bagudbøjede », « courbées vers l'arrière »; pour le reste, on pourrait traduire littéralement, mais on a choisi une petite modulation qui correspond mieux à la façon de voir les choses... en danois.

TRADUCTION: « De slår [Ils battent] langsomt med deres hvide, bagudbøjede vinger. »

« Tout en elles contraste avec la foudroyante rapidité des hirondelles. » Le danois n'aime pas en général les substantifs abstraits comme « rapidité » et préfère les remplacer par des adjectifs. Mais ici, où la rapidité du vol est au centre de l'observation, le traducteur a voulu insister sur la notion, « hurtighed » (rapidité), d'autant plus qu'un adjectif (« hurtig ») aurait un effet très lourd: la manière rapide et foudroyante avec laquelle se meuvent (ou volent) les hirondelles... contrastant avec, justement, la langue-texte du TD.

TRADUCTION donc: « Alt ved dem står i modsætning til svalernes lynende hurtighed. »

« Lorsque le vol change brusquement de direction leur corps bascule et la lumière déclinante du soleil éclaire un bref instant leur ventre aux plumes lustrées, comme du métal, de l'argent. » Encore une fois, pour un Danois, ce sont plutôt les oiseaux eux-mêmes qui changent de direction, la lumière du soleil ne décline pas, elle est « basse », et il suffit qu'elle « tombe sur... » (autre manière de dire « éclairer ») pour rendre l'image avec une équivalence. Enfin, le ventre d'un oiseau est en danois « undersiden » (le dessous).

MOUETTES ET PEINTURE

Mais ne laissons pas là nos mouettes, image littéraire associée à la peinture. La mention de la mort du peintre Gastone Novelli, ami de Claude Simon, est

sui-vie de près par une autre image de mouettes, souvenir d'une promenade avec le peintre italien au bord de la mer :

Je me rappelle que parfois des mouettes volaient au-dessus de nous, certaines pratiquement immobiles, les ailes déployées, tournant leurs têtes à droite et à gauche, impondérables, soutenues par le léger vent du large. De temps en temps elles poussaient des cris rauques. L'une d'elles s'est posée très près et a entrepris de tirer avec son bec sur un papier gras à moitié enfoui dans le sable. J'ai été surpris de sa taille, son bec énorme et crochu, son air rapace, sauvage. (p. 121)

Cette vision rappelle au narrateur d'autres mouettes, observées au cours du voyage en URSS :

grandes mouettes qui volaient bas silencieusement dans le demi-jour de la nuit arctique certaines avec une tête noire comme encapuchonnées Elles ne criaient pas parfois l'une ou l'autre se posait sur la chaussée déserte piétait puis s'envolait de nouveau toujours en silence grises dans cette lumière gris perle immobilisée le temps comme immobilisé aussi suspendu (*ibid.*)

Ces deux passages sont révélateurs : ce sont deux scènes marines, la seconde à peine plus mouvementée que la première, toutes deux contenant des images de mouettes en train de se figer, quasiment comme sur une toile. Elles nous montrent un des traits caractéristiques de la langue-texte de l'auteur. Dans ces deux fragments similaires, le traducteur doit bien veiller à rendre, d'abord, le mouvement qui se ralentit et s'immobilise, ensuite celui qui s'arrête et se fige devant le spectateur. Tout cela de la même façon, créant une image, une sorte de peinture : les verbes à l'imparfait « volaient... criaient... se posait... s'envolait » ne signalent pas de vrais changements, plutôt une répétition ou une suspension des mouvements qui finit par devenir prépondérante, à moins que, comme dans le passage cité de Proust, les mouettes ne s'envolent de nouveau. Tout comme l'auteur saisit une image et en fait une représentation « peinte » (les mouettes de Proust font assurément penser à une toile de Monet, d'autant que le peintre fictif de la *Recherche* a été, on le sait, créé à partir de traits empruntés au fondateur de l'impressionnisme), le traducteur doit viser une langue-texte tantôt en mouvement, tantôt en arrêt, et donc retenir directement les adverbes absolument anodins (« puis »), et rendre « suspendu » par « suspenderet » (arrêté pour un moment), « impondérables » par « vægtløse » (sans poids). C'est là créer une équivalence nécessaire, sans laquelle rien ne serait vraiment traduit.

SIMULTANÉITÉS

L'emploi des formes verbales pose d'autres défis au traducteur danois, lorsqu'il est question de constructions participiales. À l'image des mouettes presque im-

mobilisées sur place répondent nombre d'autres images formées à l'aide de participes présents en construction absolue, comme on le sait. Dans l'exemple suivant il est question de deux participes présents créant avec les verbes à l'imparfait et le sémantisme de « flotter » et « en suspension » un temps non marqué amenant l'implacable fin :

Comme si quelque chose de plus que l'été n'en finissait pas d'agoniser dans l'étouffante immobilité de l'air où semblait toujours flotter ce voile en suspension qu'aucun souffle d'air ne chassait, s'affalant lentement, recouvrant d'un uniforme linceul les lauriers touffus, les gazons brûlés par le soleil, les iris fanés et le bassin d'eau croupie sous une impalpable couche de cendres, l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire. (*Le Tramway*, p. 141)

Ici, les difficultés pour la traduction sont de plusieurs sortes, la langue-texte opérant avec une série de manières d'exprimer la lente stagnation. « S'affalant » et « recouvrant » sont les plus simples, mais obligent déjà le traducteur à faire un choix entre une phrase subordonnée (« mens de dalede... », « pendant qu'il [le voile] s'affalait... »), ou deux infinitifs (« sløret [le voile] syntes at [semblait]..., dale [s'affalant] og dække [recouvrant] »), ou encore, dans une traduction directe, deux participes présents. Cette dernière solution nous a semblé la seule acceptable, puisqu'elle respecte la langue-texte du TD et évite une extension de la construction ou une simple et banale répétition à l'aide d'infinitifs. Autre raison : « s'affalant » est le centre de la phrase et ouvre vers ce qui est lentement couvert : les lauriers, les gazons etc. et implicitement le corps mourant sous son linceul. La meilleure façon de lier ensemble la première moitié de la phrase et la seconde, dominées d'ailleurs l'une par un mouvement horizontal, l'autre par un mouvement vertical descendant, nous a semblé être de garder les participes présents qui expriment la continuité du mouvement d'un linceul se posant sur un corps en train de mourir.

Cette opération nous permet de proposer une traduction adéquate, nous semble-t-il, de « n'en finissait pas » qui n'a pas d'équivalent direct en danois (la traduction directe « holdt ikke op med » serait déplacée dans ce contexte). Mais il existe une autre équivalence sous forme d'une expression adverbiale avec « langsomt » (« lentement ») : « døde [mourait] uendelig [sans fin] langsomt » :

Som om noget andet og mere end sommeren døde uendelig langsomt i den kvælende ubevægelige luft, hvor det svævende slør, som intet vindpust fjernede, syntes at blive ved med at hænge, dalende langsomt ned, dækkende med et ensformigt ligklæde de tætte laurbærbuske, de afsvedne græsplæner, de falmede iriser og det stillestående vand i bassinet med et fint lag aske, den fine og beskyttende tåge af erindring.

Plus compliquée a été la traduction des longs passages chez Claude Simon construits essentiellement à l'aide de participes présents. La phrase qui, dans *Le Jardin des Plantes*, s'étale sur six pages (p. 111-117) nous fournit une occasion de présenter les multiples variantes de solution qui peuvent exister.

P. 111 : « une lampe [...] *projetant* une lumière violente sur les papiers [...] classeurs aux dos plats, tous semblables, *portant* seulement un numéro [...] ».

TRADUCTION : « en lampe [...] *kastende* [participe présent] et kraftigt lys [...] ringbind med flade rygge, alle sammen ens, *bare* [adverbe] *med* [préposition] et nummer ».

P. 112 : « un personnage [...] *s'asseyant* d'autorité [...] écoutant parler l'homme assis [...], *posant* deux ou trois questions, *retirant* le gant [...], *prenant* aussitôt après congé [...], l'Italien *disant* [...]...*disant* Je croyais [...] ».

TRADUCTION : « en person [...], som uden videre *satte sig* [verbe mode personnel] [...], *lyttede* [verbe mode personnel] til manden bag skrivebordet, *stillede* [verbe mode personnel] et par spørgsmål, *tog* [verbe mode personnel] handsken af [...] og straks efter *tog* [verbe mode personnel] afsked [...], og italieneren, der *sagde* [...]...der *sagde* [verbe mode personnel] ». La traduction rend la succession des événements et ne perturbe pas forcément la presque-simultanéité de la langue-texte de départ.

P. 113 : « *éclatant* de rire, *bougonnant* en italien, *disant* [...], *bâillant*, *disant* Nous en avons pour trois heures [...] ». Ici, à cause de la proximité des participes présents, nous avons préféré copier la forme initiale.

TRADUCTION : « højt grinende, brummende på italiensk [...] *gabende* », mais en sautant le « *disant* » déjà représenté dans « *brummende* ».

On aura deviné que le principe suivi par le traducteur est celui de la variation en fonction du contexte. D'une part, il y aurait eu une infidélité à ne pas du tout rendre les participes présents, d'autre part, une présence massive de cette forme dans un texte danois aurait été beaucoup plus anormale qu'elle ne l'est en français, à dire vrai presque choquante.

Il se trouve d'ailleurs des passages, où les participes présents, à cause du sens du verbe, se laissent traduire d'une manière radicalement différente :

à noter que les rides soulevées par le vent de terre qui se levait au crépuscule ne luttaien au début contre la houle du large *se contentant de courir* à la surface ou si l'on préfère la peau de la mer *escaladant* les bosses mouvantes *redescendant* dans les creux comme les vagues d'assaut d'une armée liliputienne *entreprenant* d'envahir une région de collines [...]. (*Le Tramway*, p. 73)

bemærk at de krusninger der opstod i aftenvinden inde fra land ikke i begyndelsen gjorde modstand mod dønningerne ude fra det åbne hav *men bare løb* hen over overfladen eller om man vil havets hud *idet de bevægede sig op ad* de glidende bukler *og ned* i sænkningerne mellem dem ligesom angrebsbølger af en lillepuhær *i gang med* at invadere et bakkelandskab

« Se contentant de courir » contient les sèmes « seulement » (= « bare » en danois) et « en opposition à » (= « men » en danois = « mais »). « Escaladant » et « redescendant » impliquent la simultanéité et se traduisent facilement par « idet » qui signifie « en même temps que ». « Redescendant » se traduit simplement par l'adverbe « ned » qui indique le mouvement vers le bas. Ceci dit, nous n'excluons pas du tout de copier les participant présents, comme dans cette phrase *chaotique* rendant le *chaos* simonien de la retraite des brigadiers :

l'autre voix *continuant* à présent, comme impossible à refréner, comme *s'exaspérant* elle-même, *se haussant, se déchirant, disant, criant* presque Ça y est ils tournent à gauche [...]. (*Le Jardin des Plantes*, p. 178)

den anden stemme *fortsættende* nu, ligesom ikke til at bremse, ligesom *hidsende* sig selv op, *løftende* sig, *sønderflængende* sig selv, næsten *råbende* Jeg sagde det jo de drejer til venstre [...].

VUOLE DIRE CAOS¹⁹

Contrairement à l'expression de la simultanéité, la volonté de dire le chaos nécessite des formes de langue-texte différentes : la création d'images s'en trouve perturbée. En revanche, s'instaure une langue-texte qui imite la perception chaotique du monde (ou le monde en tant que chaos). Ce qui au moment d'être vécu était une « irréalité » (*Le Jardin des Plantes*, p. 262), à savoir la fuite désordonnée des brigadiers que « S. » essaie en vain de faire voir au journaliste, ne peut pas être rendu dans son objectivité par un quelconque observateur « impassible au regard détaché » (p. 273). Tout le passage allant de la page 269 à la page 275 contient ainsi à la fois la *description* de la débâcle, le *récit* décousu de l'impression de cette débâcle, et la tentative pour *expliquer* à l'autre, sans aucune « sauce romanesque », ce que c'était et ce que c'est encore dans la mémoire : du vrai chaos.

La description est fragmentaire comme les « petits rectangles de papier arrachés d'un carnet » gardés dans les archives, débordant d'énumérations sans ordre apparent (« cette route, ces épaves, ces quelques morts seulement, ces pillards [...] ») et d'approximations (sembler, comme si, à la fois ceci et cela, en d'autres termes...); le récit, provenant forcément d'impressions subjectives gardées dans

19. *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 72.

la mémoire, n'a rien de définitif (« il lui serait absolument impossible de décrire [...] », « six témoins [...] six versions différentes », « les facultés de perception du monde extérieur [...] se trouvent sans doute fortement altérées »); enfin, une représentation objective de ce monde altéré s'avère impossible.

La traduction du chaos force le traducteur à une fidélité plus grande qu'ailleurs, car tout effacement du désordre par un ordre artificiel détruirait l'original, monde et langue-texte :

S. dit que, par exemple, le conducteur du cheval de main [...] trahissait
siger S., at for eksempel afslørede ham med håndhesten

(qui manifestement avait eu et continuait à avoir très peur)
(som helt tydeligt havde været og stadig var meget bange)

les siennes [ses réactions] en martyrisant cette malheureuse bête (le cheval haut le pied)
sine [reaktioner] ved at mishandle det stakkels dyr (den ledige hest)

dont il déchirait sans raison la bouche à violents coups de sonnette sur les rênes,
som han uden grund flængede munden på ved at trække voldsomt i tømmerne

au point qu'affolé il (le cheval haut le pied) se mettait parfois à trotter sur place,
sådan at den (den ledige hest) blev skræmt og ind imellem gav sig til at trippe på stedet

avançant de côté comme un crabe, le corps perpendiculaire au sens de la marche,
og gik sidelæns frem som en krabbe med kroppen på tværs af retningen

de longs filets de bave et de sang pendant aux commissures de ses lèvres,
og savl og blod drivende ud ad mundvigene,

le conducteur ne cessant de jurer et de l'injurier entre ses dents,
mens kavaleristen stadig bandede og småskældte,

si bien qu'à un moment, dit S., le colonel s'était à demi retourné sur sa selle, disant
så på et vist tidspunkt, siger S., havde obersten vendt sig halvt om i sadlen og sagt

Comme on le voit, la pratique réelle du traduire, même entre deux langues relativement différentes comme le français et le danois, peut très bien réussir à rendre langue-texte par langue-texte et à obtenir un équilibre. Rien n'oblige les traducteurs à faire des traductions mot-à-mot, ni à s'aventurer dans des re-créations périlleuses; souvent le rythme et l'ordre des membres de la phrase sont les facteurs qui désignent le chemin à prendre. Il ne faut pas oublier que nous disposons de beaucoup de moyens pour rétablir la langue-texte du TD tout en respectant les normes grammaticales de la langue d'arrivée. Le respect de la langue-texte se concrétise dans cet effort quasi artisanal.